



Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Stockhausen - Improvisation - Musikgeschichte

Gedanken anlässlich des Todes von Karlheinz Stockhausen am 5.12. 2007

Bergstrøm-Nielsen, Carl

Published in:
Ringgespräch über gruppenimprovisation

Publication date:
2008

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):

Bergstrøm-Nielsen, C. (2008). Stockhausen - Improvisation - Musikgeschichte: Gedanken anlässlich des Todes von Karlheinz Stockhausen am 5.12. 2007. *Ringgespräch über gruppenimprovisation, LXXII*, 38-40.
http://www.impro-ring.de/index.php?option=com_content&view=category&id=47&Itemid=61

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

NACHRUF

Carl Bergström-Nielsen

Stockhausen – Improvisation - Musikgeschichte

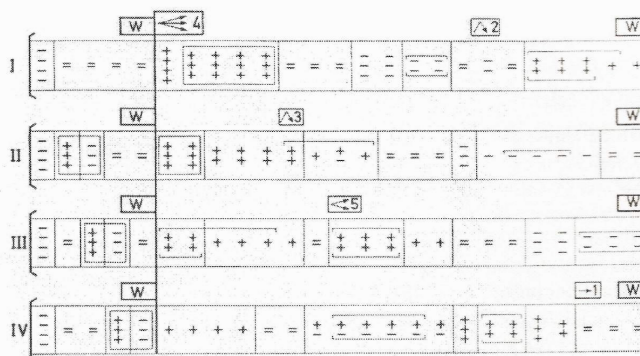
Gedanken anlässlich des Todes von Karlheinz Stockhausen am 5.12.2007

Karlheinz Stockhausen war nicht nur Pionier für elektronische Musik und ausnotierte experimentelle Komposition. Für die Entwicklung einer neuen instrumentalen Aufführungspraxis, welche Improvisation und improvisationsähnliche Verfahren einschließt, hat er auch eine entscheidende Rolle gespielt. Obwohl die Amerikaner die ersten damit waren, wurden in Europa, nicht zuletzt bei Stockhausen, Aspekte davon systematisch erarbeitet, und nirgendwo gründlicher.

Das fing an im Klavierstück XI aus dem Jahre 1958, das zwar aus auskomponierten Elementen bestand. Aber sie waren auf einem großen Spielplan verteilt – und ihre Folge wurde nur dadurch bestimmt, dass der Interpret „absichtslos“ auf den Plan sehen und ein neues Element sozusagen durch Automatismus wählen sollte. Eine solche Notationsweise wurde später „Mobile“ genannt. Man bemerke, wie das traditionelle lineare Prinzip dadurch aufgehoben wurde: was passiert, wird erst während des Verlaufs entschieden.

1966 äußerte Stockhausen sich sehr prinzipiell zur Frage, wieso eigentlich die Kompositionsarbeit so detailliert sein sollte. Er schrieb: „Warum arbeite ich immer Monate oder Jahre an einer Komposition?? Warum habe ich immer das Gefühl, ein Werk müsse lange Zeit konzentriertester Arbeit in Anspruch nehmen??? Ich war äußerst beunruhigt durch dieses Erlebnis.“ Das war anlässlich ADIEU für Bläserquintett, ein Gedenkstück für einen plötzlich durch einen Verkehrsunfall verstorbenen Kollegen, worin einige verbale Anweisungen statt Ausnotiertem vorkamen. Zwei Jahre später, 1968, verfolgte er die Entdeckungen weiter mit Kurzwellen, das hauptsächlich mit Plus- und Minuszeichen notiert war.

Noch im selben Jahr geschah etwas Schockierendes für ihn – als er Anfang Mai nach Hause kam, hatte ihn seine Frau, Mary Bauermeister, verlassen und ihm dies in einem Brief mitgeteilt. Er zog sich zurück in Depression, die sich aber in einen eher meditativen Zustand verwandelte. Hier schrieb er die 15 Stücke, die unter dem Titel *Aus den Sieben Tagen* erschienen und alle mit kurzen Texten notiert waren. Es galt offensichtlich, die Ideen so direkt wie möglich zu vermitteln und alle Umschweife zu vermeiden. Hiermit wurde also ein Punkt erreicht, wo aus der Sicht der Improvisationsmusik und im Sinne seiner eigenen, oben zitierten Überlegungen, die Willkür des Zufalls an Notation radikal überwunden wurde.



Anfang von Kurzwellen. Die Plus-Minus-Zeichen sind ad Libitum auf die vier Parameter: Tonhöhe, Dynamik, Länge und Zahl der Glieder zu verwenden. „W“ bedeutet Wiederholen des letzten Ereignisses, bis alle an den Strich angekommen sind. Die Zeichen mit Pfeilen und Zahlen haben zu tun mit Zahl der Ereignisse in Verbindung mit Koordination mit den anderen – wie viele und ob Zusammen/Nacheinander.

Das Komponierte mit improvisatorischer Teilnahme zu verbinden kann man als eine zentrale Herausforderung der neuen Musik ansehen. Für Earle Brown war Entwicklung in Richtung Komplexität gleich Befreiung der musikalischen Perspektive in ihren parametrischen Dimensionen, weiter in ihrer Konsequenz gleich mehr von Kollektivität¹. Solche Kollektivität charakterisierte später Evan Parker mit dem Begriff „multi-mindedness“^{2,3}. Simon H. Fell entwi-

ckelte die etwas bekannt gewordene Begriffe „invasive“ und „non-invasive“ kompositorische Methoden; Voraussetzung für die letztere ist „a very light touch“ seitens des Komponisten, das heißt, nicht allzu viele Details festlegen, weil Unterbrechungen des individuellen Gestaltungsprozesses des Musikers die Kreativität hemmen kann. Das war ja das, was Stockhausen par excellence in den textnotierten Stücken erreichte.⁴ – Diese sind Andeutungen, dass eine neue Musikgeschichtsschreibung möglich ist, worin die Bedeutung von Improvisation nicht mehr marginalisiert oder verdrängt wird.⁵

Stockhausen (rechts) und das Ensemble für
Intuitive Musik Weimar



Für Stockhausen waren die offene Kompositionsformen nach 1973 nicht mehr zentral. Doch mit den Ensembles, die seine intuitive Musik spielten, traf er sich gern – so verbrachte unsere Gruppe für Intuitive Musik 1983 und 1996 ganze Abende mit ihm, als er in Dänemark zu Besuch war. Auch besuchte er 2005 das neu gegründete Intuitive Music Ensemble in Kyoto, Japan. Und nicht zuletzt arbeitete er mehrmals mit dem Ensemble für Intuitive Musik Weimar zusammen und gab im selben Jahr mit ihnen eine CD in der Stockhausen-Edition aus mit Stücken aus der Sammlung Für Kommende Zeiten.⁶

Betrachten wir zuletzt einige Beispiele aus dem textnotierten Repertoire⁷

Für Ensemble

ÜBEREINSTIMMUNG [aus Für kommende Zeiten]

Spiele oder/und singe
extrem lange leise Klänge
und
extrem kurze laute Klänge

Versuche, immer mehr Klangeinsätze
mit den anderen SYNCHRON
zu spielen/singen
ohne optische Zeichen

Hier ist alles ziemlich konkret. Das Material ist genau in zwei Kategorien bestimmt, die in der Ausführung flexibel, aber gleichbleibend unterschiedlich sind. Eine kontrastreiche Klanglandschaft entsteht. Eine ebenso einfache wie geniale strukturelle Idee ist dann, dieser Klanglandschaft eine Richtung zu geben, durch die Versuche, Synchronizität zu erreichen. Ich sehe das zwar als eine unmögliche, aber sinnvolle Aufgabe (und man soll ja

auch nicht etwa einfaches Pulsieren anstreben). Etwas geschieht dadurch! Das Stück könnte mit der historisch später entstandenen Bezeichnung als Game Piece charakterisiert werden (dieser Begriff hat seinen Hintergrund bei Chr. Wolff und John Zorn).

Für Ensemble

NACHTMUSIK [Aus den Sieben Tagen]

Spiele eine Schwingung im Rhythmus des Universums
Spiele eine Schwingung im Rhythmus des Traumes

Spiele eine Schwingung im Rhythmus des Traumes
und verwandle ihn langsam
in den Rhythmus des Universums

Wiederhole dieses möglichst oft

Hier wird zum Meditativen und Universellen referiert. Wichtig ist, dass der/die Spieler(in) irgendeine konkrete, ihr/ihm gemäße, frei assoziierte „Übersetzung“ der beiden Elemente Universum und Traum in Musik findet. Was daraus entsteht, ist nicht vorauszusehen (es kann aber voraussichtlich eine schöne, individuelle Profilierung im Ensemble entstehen). Doch dann setzt die Disziplin ein: eine langsame Transformation des ersten in das andere. Dabei sind alle Fähigkeiten der Musiker, in Parameter zu analysieren, gefragt. Und man soll natürlich noch beim Gestalten musikalisch gut damit umgehen... Man kann dann die „Wiederholungen“, die ja eigentlich eher „Variationen“ sind, in einem strikten Sinne verstehen, indem der anfängliche „Rhythmus des Universums“ immer derselbe bleibt (das ziehe ich selber vor). Oder auch so, dass „Rhythmus des Universums“

bei jeder „Wiederholung“ neu improvisiert wird. – Dies Stück gehört zu denjenigen relativ wenigen, die für Solo geeignet sind, finde ich (und so habe ich es auch mehrmals aufgeführt).

Die Beispiele und Modelle, die Stockhausen für komponierte Musik mit improvisatorischer Teilnahme gegeben hat, sind sehr wesentlich, sowohl für unseren europäischen Musikkontext wie auch westlich-übergreifend und vielleicht noch mehr. In ihnen gibt es reiche Ressourcen, aus denen immer wieder Inspiration zu holen sein wird...⁸

Fußnoten:

¹ So könnte man den empfehlenswerten Artikel von Brown (in englischer Sprache) in Darmstädter Beiträge zur neuen Musik X: Form in der neuen Musik, 57-69, 1966, sehr kurz referieren!

² Siehe Peter Niklas Wilson: "Multi-mindedness und Transidiotik", Neue Zeitschrift für Musik 4, Juli/August 1999.

³ Damit wird auch signalisiert, dass Polyphonie, ein so klassischer Begriff, scheinbar erstmals als reale Mehr-Stimmigkeit gestaltet wird, nicht nur als eine von einer einzigen Person vorgestellte.

⁴ http://www20.brinkster.com/improarchive/shf_rep4.htm oder Rubberneck 28 (1998?).

⁵ Vgl. Nina Polashegg: „Verflechtungen. Zur Neubestimmung des Verhältnisses von Komposition und Improvisation“, MusikTexte 114, August 2007, 34-43.

⁶ (1968-70, doch 1976 publiziert.)

⁷ Wie man sehen wird, handelt es sich keineswegs um "nur noch Gedichte", wie es in der Nekrologe Frankfurter Allgemeine Zeitung, Online-Version vom 7. Dezember 2007 noch hieß. Das Schreckbild von diktatorischem Mystizismus ist anwesend in der folgenden Aussage: „Somit ist... eine Grenze erreicht, von wo aus Kompositionstechnik, Probleme von Form und Struktur nicht etwa ausgeschlossen sind, sondern wesenlos werden. Hier tut sich eine Welt auf, worin nur Eingeweihte mit ihren Propheten weilen“, Walter Gieseler: Komposition im 20. Jahrhundert, Celler 1975, S.166. Hiergegen spricht allerdings die Beschreibung von Bojé und Davies, beide Mitarbeiter von Stockhausen, welche die Verschiedenheiten der Stücke zur freien Improvisation betonen, was zur Willkür eines blinden Guruwesens wenig gut passen würde – es gibt konkrete Richtlinien zu folgen. Das publizierte Repertoire hat ja auch sein Eigenleben – unsere Gruppe wie die Weimarer Gruppe haben es einfach selbständig interpretiert, was für Stockhausen ganz in Ordnung war. Ferner, dass es eine analytische Literatur über das Repertoire gibt, für welche die Strukturen sehr wesentlich sind – Blumröder, Kohl, Maconie und Bergström-Nielsen. Die genannten Autoren sind im Abschnitt G2.2. Stockhausen in der Bibliographie des Autors <http://www20.brinkster.com/improarchive/legno1uk.htm> verzeichnet und resümiert.

⁸ Weiteres über Stockhausen, intuitive Musik und mehr vom Autor zu lesen hier: Das Bekannte ausschliessen. Stockhausens intuitive Musik und die Aufführungspraxis. MusikTexte 117 (Mai?) 2008. „Offene Komposition und andere Künste“, Ringgespräch Juni 2002 oder http://www20.brinkster.com/improarchive/cbn_coffene.htm